



Haben Sie bereits Antworten?

Wie steht es um die Akzeptanz der Forschung in den Künsten? Wie könnte sie gefördert werden? Welche Interessen verfolgen Nationalfonds, Universitäten und Fachhochschulen? Wo steht man im Ausland? Diese und andere Fragen diskutierten im August 2009 Daniel Höchli, Direktor des Schweizerischen Nationalfonds, Robert Höldrich, Vizerektor Kunst und Wissenschaft der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und Florian Dombois, Institutsleiter Y und Präsident des Forschungsrats der Hochschule der Künste Bern. Das Gespräch führte Gabriela Christen, Forschungsbeauftragte an der Zürcher Hochschule der Künste (Institute for the Performing Arts & Film) und Redaktorin bei Schweizer Radio DRS2.

Gabriela Christen: Sie kommen alle drei aus unterschiedlichen Richtungen: Politikwissenschaft, Musikwissenschaft, Geophysik und Kunst. Wie sind Sie erstmals dem Thema Kunst und Forschung begegnet?

Daniel Höchli: Mit dem Thema künstlerische Forschung oder Forschung in den Künsten bin ich erst an meiner jetzigen Stelle als Direktor des Nationalfonds konfrontiert worden, vorher war ich allenfalls Kunstkonsument. Innerhalb des Nationalfonds ist künstlerische Forschung eine spannende Sache. Man kann zwischen Kunstproduktion und klassischer wissenschaftlicher Forschung experimentieren und fragen, wie man zu Erkenntnissen kommt. Letztlich unterstützen wir das, was mit wissenschaftlichen Methoden neue Erkenntnisse hervorbringt. Bei der Forschung in der Kunst gibt es neue Ansätze und einen anderen Untersuchungsgegenstand, man geht nicht unbedingt vom Objekt aus, sondern das Subjektive gewinnt an Bedeutung. Wir können auch sagen, es gehe um eine Art Reflexion in der Aktion. Ich ziehe eine Analogie zu meinem Stammgebiet, der Politikwissenschaft, und muss sagen: Das wäre auch dort interessant. Politik ist Aktion und die Politikwissenschaft betrachtet diese in der Regel von aussen. Was dabei oft verloren geht, ist aber die Reflexion in der Aktion selber, also der Fokus auf die Akteure, die Politik betreiben sowie deren Interaktion und Erfahrung. Das wurde mir erst bewusst, als ich die Möglichkeit hatte, vier Jahre in einem Bundesratsstab zu arbeiten, also im Zentrum der Politik. Gewisse

Mechanismen versteht man nur, wenn man mitten drin ist. Wenn jemand diese von aussen zu verstehen versucht, dann bleibt der Erkenntnisgewinn beschränkt. Diese Art von Forschung könnte somit einen generellen Effekt auf andere Forschungsfelder haben, da sie nicht nur das klassisch beobachtende und empirische Erfassen nutzt, sondern in der Aktion versucht, neue Erkenntnisse zu generieren. Ich meine, das könnte die methodologischen Debatten weit über Forschung der Künste hinaus beleben. Und ich finde es darum spannend, was hier angeregt wird, auch in unserer Institution. Wir fragen uns: Können wir das integrieren? Wie können wir das integrieren?

Wie war das bei Ihnen, Robert Höldrich? Wie ist Ihr Zugang zu dem, was künstlerische Forschung heute sein kann oder wie sie gerade erfunden wird?

Robert Höldrich: Ich habe viele Jahre am Institut für elektronische Musik und Akustik in Graz gearbeitet, das eigentlich ein Forschungsinstitut an einer Kunstuniversität ist. Wir haben Anfang der 1990er-Jahre begonnen, Gastkünstlerinnen einzuladen, um die Einrichtungen unseres Instituts zu nutzen. Dann fingen die Gastkünstlerinnen an, Fragen zu stellen. Und sie haben uns Aufgaben gegeben nach dem Motto: «Das gibt es nicht am Markt, dieses und jenes können diese Geräte hier nicht, baut uns etwas.» Diese Anforderungen waren zum Teil sehr anspruchsvoll, weil ein Komponist, der 30 Jahre lang seine Ohren trainiert, anders hört als beispielsweise ein typischer Evaluator in der Telefonindustrie, der die Qualität von Sprachübertragungen prüfen muss. Daraus ist dann ein Tätigkeitsstrom entstanden, den wir heute, da wir eine andere Terminologie haben, als «Forschung für die Kunst» bezeichnen würden. Wir haben also sehr viel an Software- und Hardwareentwicklung geleistet und haben daran immer auch klassisch-wissenschaftliche Fragen der Psychoakustik angeschlossen: Wie nimmt man etwas wahr? Wie muss ich einen Klang bauen, damit er so oder so wirkt? Aus dieser Wechselwirkung zwischen den Künstlerinnen und Künstlern, die bei uns zu Gast waren, und unserem Stab ist dann auch die umgekehrte Fragestellung entstanden. Der Stab konnte eine Methodenvielfalt anbieten von theoretisch-philosophischen Fragestellungen bis hin zu ganz praktischen – wie man etwa ein paar Zeilen Code hacken und in Software giessen kann – und daraus entwickelte sich ein Diskurs, den man heute als «Forschung in der Kunst» bezeichnen würde. Das war schon in den 1990er-Jahren so, ohne dass wir die Terminologie dafür hatten. Seit zwei Jahren bin ich nun in der Leitung unserer Universität und dort für Kunst und Wissenschaft zuständig. Die früheren österreichischen Kunsthochschulen sind ja nicht wie in der

Schweiz Teil des Fachhochschulsystems, sondern Universitäten. Und diese haben den Auftrag, entweder Forschung oder als Äquivalent dazu «Entwicklung und Erschliessung der Künste» zu betreiben – ein grässlicher Begriff, aber ich habe mich daran gewöhnt. Das heisst, ich bin von der Universitätsleitung dazu angehalten, genau diesen Forschungsaspekt stärker zu entwickeln bis hin zu Doktoratsprogrammen.

Florian Dombois?

Florian Dombois: Stein des Anstosses war eine Fehleinschätzung nach der Schule. Ich habe mich sehr für Landschaft und Tektonik und ähnliche Dinge interessiert, und das Studienfach dazu hiess Geophysik. Das habe ich ernst genommen und mich gegen ein Kunststudium entschieden, weil Tektonik dort nicht vorkam. Ich habe aber bald gemerkt, dass im naturwissenschaftlichen Studium etwas schief läuft, weil das, was mich an Landschaft interessierte, auch in der Geophysik nie thematisiert wurde. Und dann stellt sich die Frage: Warum kommt das nicht vor? Nach dem Diplom habe ich dann eine Dissertation über Darstellungsformen geschrieben, weil ich aus der bildenden Kunst wusste, dass man Landschaft auch anders beschreiben und deuten kann. Die Darstellungsform des Wissenschaftlichen und ihrer Publikationen, so war die These, stellen eine Art Gedankenkorsage dar, die vieles konditioniert, und es müsste darum gehen, die Forschung von ihren Darstellungszwängen zu befreien. Anfangs der 1990er-Jahre hatte ich an der ETH Zürich ausserdem den ermutigenden Satz gehört: «Wissenschaft ist das, was Wissenschaftler machen.» Ich finde das immer noch eine schöne alternative Definition zum Objektivitätsideal. Jedenfalls war mir dann irgendwann die Zuordnung zu einer Disziplin egal. Ich habe weiter an «geophysikalischen» Themen gearbeitet, mir aber die Freiheit künstlerischer Darstellungsformen genommen und verschiedene Formate vor allem in Ausstellungen im Kunstkontext erprobt. Als ich vor sechs Jahren hierher kam, habe ich die Idee, dass die Künste als alternative Darstellungsformen des Wissens ernst zu nehmen sind, in die Diskussion um den Forschungsauftrag der Kunsthochschulen eingebracht. Und daraus wurde einer der zentralen Ansätze, die wir an der HKB seitdem verfolgen.

Kunst als Wissenschaft war lange eine Art Metapher, die man allenfalls für Universalgenies wie Leonardo da Vinci herbeizitierte. Wenn man jetzt von der Seite der Künstlerinnen und Künstler her denkt: Wieso sollen die daran interessiert sein, wissenschaftliche Forschung oder Forschung in den Künsten zu betreiben?

Robert Höldrich: Es geht nicht um «wissenschaftliche Forschung», sondern um Forschung in den Künsten. Und wie Herr Höchli

gesagt hat, kann das in dieser Kombination aus Aktion und Reflexion stattfinden. Man könnte das in einen Satz fassen: «Wer weiss, was er tut, tut es anders». Ob man das «künstlerische Forschung» nennt oder «practice-based research», ist zweitrangig. Wir merken ja an der Fülle der Terminologie, dass da noch ganz viel unklar ist. Aber es gibt diesen Erkenntnisanspruch und das Wissenwollen jenseits des fertig gestellten Kunstobjekts. Es geht nicht nur darum, dass übermorgen die Ausstellung eröffnet wird und in zwei Wochen die Opernpremiere stattfindet, sondern um mehr Reflexion dazu, die mir in meiner Kunst weiterhilft, die mich als Mensch weiterbringt. Das ist ein ganz natürlicher Anspruch, der jetzt zunehmend institutionellen Hintergrund erhält.

Florian Dombos: Anfang der 1990er-Jahre gab es ja geradezu einen Boom der Beschäftigung von Wissenschaftlern mit Künstlern und Künstlern mit Wissenschaftlern. Das Spannende der Entwicklung heute ist, dass man sich nicht mehr nur miteinander beschäftigt, sondern auch parallel nebeneinander arbeitet. Das ist eine Veränderung im Selbstverständnis. Es gab zwar immer schon Künstler, die sich im Grunde als Forschende verstanden, jedoch aus verschiedenen Gründen diese Terminologie gemieden haben. Jetzt merkt man, dass es auch für die Künste interessant sein könnte, sie anzuwenden und zu transformieren. Gleichzeitig besteht seitens der Wissenschaften die Bereitschaft, bestimmte Begriffe aus der Forschung zu überprüfen und auch zu verändern, sodass das eben auch der künstlerischen Entwicklung weiterhelfen kann. Das macht meines Erachtens diese Nachbarschaft oder verschärfte Nachbarschaft von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung für beide Seiten so lukrativ.

Wie sehen denn Sie das, Herr Höchli? In der Schweiz muss man ja Wissenschaftlichkeit beweisen, wenn man die Förderinstitutionen in Anspruch nehmen will, es gibt klare Methoden und Kriterien. Wie sehen Sie den Spagat zwischen Forschung in den Künsten und der Akademisierung, die sich momentan auch in der laufenden Hochschulreformen entwickelt?

Daniel Höchli: Auch in der klassischen Wissenschaft gibt es Spannungsfelder zwischen der dynamischen wissenschaftlichen Tätigkeit und den oft statischen Institutionen. Wir fragen uns manchmal ganz plakativ: Würden wir Einstein fördern? Würden wir erkennen, dass er förderungswürdig ist?

Würden Sie?

Daniel Höchli: Ich kann es nicht sagen (allgemeine Heiterkeit). Die Gefahr besteht heute, dass Einstein bei ausbleibender

Förderung gar nie zum Vorschein käme. Aber das ist ein altes Spannungsfeld, und ich sehe darin auch eine Verwandtschaft zwischen Wissenschaftlern und Künstlern. Als ich mich beworben habe bei meinem Doktorvater, fragte er: «Warum wollen Sie dissertieren?» Ich sagte, ich sei neugierig, ich möchte mehr wissen. Er meinte dann, das sei die wichtigste Voraussetzung. Diese Antwort hat mir erst bewusst gemacht, was eigentlich die Berufung des Wissenschaftlers ist. Und beim Künstler ist es ähnlich, er experimentiert, probiert Neues, stellt anders dar etc. Nun gibt es auf beiden Seiten natürlich Konventionen. Auch wenn sich in der Wissenschaft neue Fachgebiete entwickeln, müssen diese in der Regel ihre Akzeptanz erkämpfen, es gibt dadurch vielleicht gewisse Verschiebungen in den Methoden innerhalb der standardisierten Wissenschaft. Die Wissenschaft ist also selber dynamisch. Und jetzt kommt aus der Richtung Kunst eine doch deutlich andere Form von Forschung, die aber im Prinzip eine ähnliche Herausforderung darstellt in Bezug auf das Evaluationsverfahren, die Massstäbe usw. Es bedeutet also nichts Grundfremdes, aber im Anspruch einen grossen Schritt, dem sich die Institution jetzt stellen muss.

Sie betonen die Nähe bei der Suche nach neuer Erkenntnis.

Wie steht es denn heute mit der Akzeptanz auch im Entwickeln von Formaten, die bisher nicht den akademischen Anforderungen entsprochen haben? Ist es erwünscht, dass zum Beispiel Forschung bestehen kann in künstlerischen Projekten oder Produktionen oder soll das gleichzeitig wieder zurückübersetzt werden in einen Diskurs, der sich an die akademischen Wissenschaften anlehnt?

Robert Höldrich: In Österreich ist das jetzt gerade eine ganz heisse Diskussion. Wir haben ein Pendant zum schweizerischen Nationalfonds, es ist der Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, der sich der Grundlagenforschung widmet. Wir haben in den letzten drei Jahren einen sehr langen Diskussionsprozess der Kunstuniversitäten mit dem Fonds gehabt, um ein eigenes Förderprogramm aufzulegen, das sich mit der Grundlagenforschung im künstlerischen Bereich beschäftigt. Das entspräche also nicht dem DoRe-Programm des Nationalfonds mit angewandter Forschung und externen Projektpartnern. Bei uns ging es eher um die Grundlagenforschung, und hier war ganz lang die Frage: Erstens: Wie grenze ich künstlerische Forschung von der normalen künstlerischen Produktion ab? Die andere Frage lautete: Wie kann ich irgendwie eine Schnittstelle zur academic community, zum wissenschaftlichen Bereich aufbauen? Beides sind heiss umkämpfte

Fragen, wie Sie sich vorstellen können.
Haben Sie bereits Antworten?

Robert Höldrich: Teilweise – ich glaube, das Wesentliche an der künstlerischen Forschung ist, dass sie gewissen Prinzipien, die auch für die Wissenschaft gelten, genügen muss. Es geht darum, dass Erkenntnisse nachhaltig intersubjektiv dokumentiert sowohl dem künstlerischen Diskurs als auch der wissenschaftlichen Forschung zur Verfügung stehen müssen. Das ist etwas, worauf man sich einigen konnte. Auf der Metaebene heisst die Frage: «Wie produziert man Erkenntnis?». Darum sind nachhaltige Dokumentation und Intersubjektivität wichtig. Mir ist klar, und wir alle wissen, dass bei Kunst Subjektivität einen wesentlichen Anteil bildet und dass ein Teil von Kunst nicht diskursiv ist, also schweigendes Wissen oder «tacit knowledge». Wir werden das nie vollständig zum Sprechen bringen. Aber es gibt Teile davon im künstlerischen Prozess, die man sehr wohl auch in verschiedenen Darstellungsformen vermitteln kann, und zwar nicht notwendigerweise der Allgemeinheit, sondern – wie in der Wissenschaft – auch den Peers.

Ein grösseres Problem war – aus der Sicht der Förderagentur vollkommen verständlich – die Schnittstelle zwischen künstlerischer Forschung und künstlerischer Produktion. Aber das gibt es im wissenschaftlichen Bereich auch. Ich habe auf der einen Seite den analytischen Chemiker, der in seinem Labor neue Methoden entwickelt, und ich habe auf der anderen Seite den analytischen Chemiker, der in einem technischen Büro sitzt und Wasseranalysen für die Stadt macht. Beide arbeiten mit wissenschaftlichen Methoden, aber der Anspruch ist völlig anders. Beim Einen geht es um Erkenntnisvermehrung, beim Anderen ist es die Analyse des Wassers als Produkt. Diese Schnittstelle lässt sich im künstlerischen Bereich nicht immer so einfach ziehen, aber für die Peers doch relativ gut. So ist dann auch bei uns im Fonds Beruhigung eingetreten. Das Wissenschaftsministerium hatte die berechtigte Angst, es müsse neben der wissenschaftlichen Forschung auch noch Kunstförderung machen. Das konnten wir ausräumen.

Florian Dombois, wir kennen in der Schweiz keine Grundlagenforschung in den Künsten. Müsste man das fordern?

Florian Dombois: Ja, unbedingt! DoRe in ihrer Anwendungsorientierung ist ja eine sehr positive Sache, es hat vieles überhaupt erst ermöglicht und eine gewisse methodische Offenheit gefördert. Aber grundsätzlich muss es langfristig möglich sein, auch ohne Anwendungspartner künstlerische Forschung betreiben zu können, damit diese sich, ähnlich wie in den Wissenschaften, selber entwickeln kann.

Es ist dabei unsere Aufgabe, die Qualität sicherzustellen. So wie die Mathematik gegenüber dem Nationalfonds ja auch das Vertrauen hat und die Mathematiker sicherstellen, dass die Grundlagenprojekte der Mathematik sinnvoll sind. So oder ähnlich müssen wir seitens der Künste sicherstellen, dass das, was wir da tun, Sinn macht.

Daniel Höchli, wir haben seit zehn Jahren das DoRe-Programm für praxisorientierte Forschung, die sich aus den klassischen Fachhochschulen entwickelt hat, aber auch in der Nähe zu den Wirtschaftspartnern in KMUs. Wo stehen wir da im Moment? Ist das die gültige Art von Forschung, die in der Schweiz in den Künsten und mit den Künsten betrieben werden soll?

Daniel Höchli: Nein, das ist nicht der Fall, weil DoRe in einen historischen Kontext gebunden ist. Die Kunsthochschulen sind ein Teil der schweizerischen Fachhochschulen und diese haben ein eigenes Bundesgesetz. Sie haben den Auftrag, anwendungs- und praxisorientierte Forschung zu betreiben. So kam die Frage auf: Wie können wir das fördern? Die Fachhochschulen waren zu Beginn nicht in der Lage, sich kompetitiv um Fördermittel zu bewerben nach unseren üblichen Standards. Darum hat man DoRe lanciert im Sinne, dass man ein Terrain absteckt und sagt: Da könnt ihr euch im Wettbewerb um Mittel bewerben. Das Programm ist auf anwendungsorientierte Forschung beschränkt worden, weil nur Fachhochschulen zugelassen sind. Wir haben jedoch immer gesagt, DoRe und damit auch die spezifischen Vorgaben des Programms seien zeitlich befristet. DoRe läuft bis Ende 2011, die Frage ist: Was kommt nachher? Da sind wir in der Diskussion und haben einen Bericht erhalten von den Verantwortlichen der Kunsthochschulen. Intern überlegen wir jetzt, wie das weitergehen soll. Es ist klar, dass auch die künstlerische Forschung integriert werden soll in die gesamte Förderung. Aber wie in Österreich stellt sich die Frage, wie wir solche Projekte adäquat erfassen, beurteilen und fördern können. Dazu braucht es ein intersubjektiv nachvollziehbares Verfahren, weil wir öffentliche Gelder vergeben und es zudem Rekursmöglichkeiten bis zum Bundesverwaltungsgericht gibt. Eine wichtige Verfahrensfrage ist beispielsweise, ob man die Evaluation separieren oder sie mit Zusatzkriterien ins normale Verfahren integrieren soll. Beides hat Vor- und Nachteile.

Was wäre Ihr Wunsch?

Daniel Höchli: Ich fühle mich nicht zuständig, dies zu bewerten und habe deshalb keine Präferenzen. Bei einer eigenen Evaluation von Projekten künstlerischer Forschung kann das Fachgebiet sich

entwickeln und konsolidieren. Künstlerische Forschung kann ihr Selbstverständnis und ihre Kriterien mit den Peers zusammen besser entwickeln. Die Variante der Integration ist für mich auch interessant, weil es unter Umständen eine starke Befruchtung gibt und eine Debatte, die die klassischen Wissenschaften herausfordert. Es besteht aber das Risiko, dass die Akademisierung auch von den Kriterien her stattfindet.

Robert Höldrich: Da bin ich sehr einverstanden. Ich glaube, der nächste Schritt wäre ein Spezialprogramm für die künstlerische Forschung, wo Sie ein eigenes Kuratorium oder Board mit kompetenten Leuten haben müssen. Und Sie haben natürlich die Gutachten der Peers für jeden Antrag. Langfristig wäre es fantastisch – und das wäre eine wirkliche Befruchtung sowohl für die Künstler als auch für die Wissenschaften – wenn man dann um den gemeinsamen Tisch sitzt. Da wird es auch ums Geld gehen. Aber diese Möglichkeit, dass Wissenschaftsdisziplinen von den völlig andersartigen Erkenntniswegen der Kunst profitieren können, sollte man sich langfristig nicht entgehen lassen. Ich sehe jetzt, dass es in Österreich eigentlich sinnvoll gewesen wäre, so etwas wie ein DoRe-Programm vorzuschalten. Wir haben das übersprungen und gehen gleich auf die nächste Stufe eines eigenen, dezidierten Programms für künstlerische Forschung.

In Österreich gibt es die grosse Tradition der Kunstakademien, heute sind es Kunstuniversitäten. Wäre es für die Schweiz wichtig, dass ähnliche Entwicklungen stattfinden, beispielsweise mit der Möglichkeit von Doktoratsprogrammen, Aufbau von Forscher-, Forscherinnen-gemeinden und neuen Mittelbaustrukturen?

Robert Höldrich: Bei uns haben die Kunstuniversitäten seit relativ langer Zeit das Promotionsrecht, seit fünf Jahren sogar das alleinige Promotionsrecht. Zuvor brauchte man eine Schutzmadonna in Form einer wissenschaftlichen Universität. Ich glaube, wenn wir künstlerische Forschung betreiben wollen auf hohem Niveau, dann müssen wir auch die Chance haben, guten Nachwuchs heranzubilden. Und das geht nun mal nur mit «early stage researchers», sprich Doktorandinnen und Doktoranden. Das heisst, wenn wir kein gutes Doktoratsprogramm für die künstlerische Forschung aufbauen, dann schneiden wir uns langfristig die Lebensader ab. Ich glaube, das wäre auch in der Schweiz notwendig.

Wie sehen Sie, Herr Dombois, ganz allgemein, das Verhältnis zwischen Fachhochschulen und Universitäten?

Florian Dombois: Das Feld ist vermint, weil sich sehr unterschiedliche Begrifflichkeiten und unterschiedliche Vorstellungen begegnen. Wenn man beispielsweise das Stichwort «Promotion» bringt, dann gehen die Alarmglocken bei der Universität an, etwa: «Wieso soll jetzt an den Fachhochschulen die Promotion eingeführt werden?» Das ist kontraproduktiv. Wenn man sagt, dass die künstlerische Forschung nur ein Spezialfall innerhalb der Künste ist, dann ist das schon mal ziemlich entlastend. Wenn man zweitens sagt, dass Bologna von drei Zyklen spricht und der dritte Zyklus irgendwie dieses PhD oder PhD-Äquivalent ist und man nicht gleich den Doktor beansprucht, sondern einfach nur einen dritten Zyklus, dann entspannt man ebenfalls die Lage. Heute haben wir beispielsweise schon in der Musik zwei sukzessive Master. Warum soll der zweite nicht dritter Zyklus heissen? Es gibt bestimmte Fächer, in denen eine 8- bis 10jährige Ausbildung nachvollziehbar und sinnvoll ist.

Etwas kniffliger ist es bei der «Vorbereitung für die künstlerische Forschung». Da müssen wir uns sehr genau überlegen, was wir wollen. Skandinavien und Grossbritannien haben das schon vor vielen Jahren eingeführt und meines Erachtens ein paar Fehler gemacht, aus denen man heute sinnvollerweise lernen sollte. Und das ist zum Beispiel die ungeklärte Doppelung von künstlerischer Arbeit und Textteil, indem ich sage: «Du darfst ein bisschen Ausstellung machen, aber eigentlich musst Du eine wissenschaftliche Arbeit schreiben.» Wenn dann der Promovierende auch noch das Format seiner Arbeit erfinden muss, wird das schnell zu viel. Ich denke, wir müssen konkrete Vorstellungen davon entwickeln, wie mit Verbalität und künstlerischer Produktion umgegangen werden soll. Und wir sollten uns überlegen, welche Qualifikation wir für das brauchen, was wir als künstlerische Forschung bezeichnen. Und solche Arbeiten dürften dann auch Promotion oder PhD heissen.

Herr Höchli, seitens der Fachhochschulen wird gewünscht, dass es diesen dritten Zyklus geben soll, also die Möglichkeit der Promotion. Wie sehen Sie die Chancen der Realisierung auf der politischen Ebene, auch in Zeiten von wirtschaftlichen Krisen?

Daniel Höchli: Für den Nationalfonds ist klar, dass an den Fachhochschulen das Problem des fehlenden Mittelbaus besteht, und für wirklich gute Forschung braucht es den entsprechenden Nachwuchs. Das ist unbestritten. Die andere Frage ist: Auf welchem Weg kann man ihn heranbilden? Und da sind die Fachhochschule in der Tat im Moment noch in einer Schwierigkeit, die wir selbst mit den besten

Förderinstrumenten nicht lösen können. Wir halten uns da zurück. Es ist auch eine politisch schwierige Lage, in der die künstlerische Forschung zwischen Stuhl und Bank geraten kann. Die Fachhochschulen repräsentieren traditionell den Bildungsweg über die Berufslehre: Die Bestqualifizierten gehen an die Fachhochschule, das ist praxisbezogen. Da sind links und rechts Gewerkschaften und der Gewerbeverband, die sagen: «Das muss so bleiben!». Es sollte tatsächlich nicht sein, dass die Fachhochschulen verakademisiert werden und dass dieser klassische Zugang sich mit der Zeit verändert und der gymnasiale Weg an die Fachhochschulen führt. Bei der künstlerischen Forschung ist die Umsetzung dieses Anliegens jedoch etwas schwieriger. Es besteht die Gefahr, dass man aus dieser politischen Konstellation, die für die ganzen Fachhochschulbereich gilt, die spezifischen Bedürfnisse der künstlerischen Forschung nicht wahrnehmen kann. Ich habe gehört, dass sich die Kunsthochschulen hier differenziert positionieren möchten. So wäre es denkbar, die Kunsthochschulen als eigener Typ von den Fachhochschulen zu unterscheiden, wie dies heute schon bei den pädagogischen Hochschulen der Fall ist. Das ist eine Debatte, die zu führen ist. Aber innerhalb des neuen Hochschulrahmengesetzes dürfte es politisch schwierig sein.

Ist es denn ein Systemfehler, dass die Kunsthochschulen der Fachhochschulwelt zugeschlagen werden und sich im Bereich der Forschung an die Bedingungen von Praxisorientierung mit Partnern aus der Wirtschaft halten müssen?

Florian Dombois: Grundsätzlich sind die Kunsthochschulen zwischen angewandter und Grundlagenforschung, also zwischen Fachhochschule und Universität, falsch verortet. Es ist aber nachvollziehbar, warum sie in der Schweiz dort gelandet sind. Man muss aber sehen: Wir reden hier über sehr wenige Leute. Natürlich kostet das Geld, aber nicht sehr viel. Ich kann mir kein Promotionsprogramm in den Künsten vorstellen, an dem 300 Leute teilnehmen, es werden eher 30 sein, und zwar über die ganze Schweiz verteilt.

Robert Höldrich: In Graz haben wir bei insgesamt 2000 Studierenden 120 Personen, die in einem wissenschaftlichen Doktorat sind, das wird in Zukunft sicher noch sinken, und wir denken, dass das künstlerische Doktoratsprogramm – bei uns heisst es «Doctor artium» – im Vollausbau 10 oder 12 oder 15 Personen umfassen wird. Das ist nicht der normale Weg der künstlerischen Ausbildung, sondern ein ganz spezieller Weg, der zur künstlerischen Forschung hinführt. Es ist auch

unsere Meinung, dass man als Voraussetzung bereits künstlerische Leistungen ausserhalb der Hochschule erbracht haben muss. Ich weiss, dass dies ein bisschen im Widerspruch steht zur ganzen Bologna-Idee, die sagt, der dritte Zyklus müsse konsekutiv direkt nach dem zweiten studierbar sein. Wir wollen aber Leute haben, die diese Doppelbegabungen haben zur Reflexion und zur künstlerischen Produktion. Ich möchte auch unterstreichen, was Florian Dombois gesagt hat: Die Kunsthochschulen, und das gilt für Österreich genauso wie für die Schweiz, bilden ein Spektrum, das von den Universitäten und auch von den Fachhochschulen sonst nicht angeboten wird. Bei allen anderen Wissenschaftsdisziplinen, nehmen wir zum Beispiel die Ingenieurwissenschaften, ist es so, dass ich eine technische Universität habe und auf Fachhochschulebene verschiedenste Studiengänge in Elektrotechnik. Dort ist diese Diversifizierung in mehr oder weniger angewandt oder grundlagenorientiert absolut in Ordnung, und hier verstehe ich auch den Standpunkt der Universitäten, die sagen, dass das Doktorat an die Universität gehört. Im Kunstbereich haben wir aber ein Alleinstellungsmerkmal der Kunsthochschulen und deshalb muss man das auch anders behandeln.

Es gibt Vorurteile auf der einen Seite, dass künstlerische Forschung die Akademisierung der Kunst und der Kunsthochschulen vorantreibt und auf der anderen Seite, dass es die Kunst beziehungsweise die künstlerische Forschung nicht geschafft hat, den harten Ansprüchen von Wissenschaftlichkeit zu genügen. Wo stehen wir da heute, auch rückblickend?

Robert Höldrich: Ich führe wochenlange Diskussionen mit unseren Professorinnen und Professoren, die genau diese Frage stellen. Ein Trompeter sagt mir: «Wozu brauche ich das? Die Leute müssen schnell bis in die dreigestrichene Oktave hinauf spielen können.» Andere Kollegen aber sehen das als eine wirkliche Chance für die Zukunft. Und es ist auch klar, dass das wahrscheinlich eine Generation braucht, bis neue, anders sozialisierte Leute in den Positionen sind. So gesehen ist der Rückblick oder auch die Gegenwart manchmal noch ein etwas hartes Brot, aber ich bin durchaus hoffnungsfroh, wenn wir es in der Kombination mit Förderinstrumenten und mit der Bewusstseinsbildung innerhalb der Institutionen schaffen, schöne Projekte, die auch verständlich sind und Mehrwert erzeugen, zustande zu bringen.

Florian Dombois: Die letzten zehn Jahre haben schon etwas gebracht. Die Begegnung zwischen Kunst und Wissenschaft lebte lange vor allem von Vorurteilen, in denen man sich je gegenseitig im 19. Jahrhundert sah. Die meisten Wissenschaftler hatten ein Künstlerbild,

das tief in der Romantik verhaftet ist und umgekehrt gab es ähnliche Klischees. Programme wie DoRe haben dazu führt, dass man die sehr viel komplexere, differenziertere Lage realisiert. Die Konfrontation zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung ist für mich nicht nur eine Übernahme der anderen Begrifflichkeit, sondern auch eine Hinterfragung und Befreiung der eigenen Konventionen, und das ist das eigentlich Spannende. Es geht beispielsweise um die Frage, wohin sich die klassische Musik heute entwickeln kann, was es heisst, Interpret zu sein angesichts einer komplett veränderten Aufführungssituation als wie vor vierzig Jahren. Und genauso ist es im Wissenschaftsmarkt auch. Die Forschung gibt den Raum auch für eine Selbstbefragung.

Daniel Höchli, Sie lassen die DoRe-Programme regelmässig evaluieren. Was sind die wichtigsten Erkenntnisse? Gibt es eine neue Art von Wissen oder neue Denkräume, die an den Schnittstellen zwischen Wissenschaft und Kunst immer wieder beschworen werden?

Daniel Höchli: Ich wage zu behaupten, dass wir hier eine irreversible Entwicklung haben. Wissenschaft ist nie ein geschlossener Raum, abgekoppelt von der Gesellschaft oder der Kunst. Und solche Entwicklungen sind ja auch ein bestimmtes Echo von anderen Entwicklungen. Wenn sich die Kunst verändert, dann verändert sich der Blick darauf und dann gibt es neue Fragestellungen: Wie stelle ich aus? Wie reagiert der Kunstkonsument? Wie ist die Wechselwirkung zwischen Performance und Aufnahme und so weiter. Das ist ein neues Erkenntnisinteresse, das auch kommerziell interessant sein kann. Die andere Frage ist: Wie kann man das unterstützen? In Bezug auf DoRe überlegen wir zum Beispiel, ob man die Bedingung, dass ein Praxispartner mitwirkt, nicht abschaffen soll. Am wichtigsten ist aber auf jeden Fall das Engagement der Forschenden, und das sehe ich in unserer Institution immer wieder: Das Geld ist nicht einfach fix verteilt. Wenn die Gesuche in einem Bereich steigen, dann wird bei der Mittelverteilung reagiert. Die Forschenden selbst müssen diese Bewegung tragen, sie müssen überzeugen, sowohl diskursiv als auch mit exzellenten Projekten.

Und wo stehen wir in zehn Jahren?

Daniel Höchli: Es wäre gut, wenn wir nicht mehr darüber diskutieren müssten, was Forschung in den Künsten ist, sondern wenn wir bereits bei der Diskussion wären: «Wie hat in den letzten zehn Jahren dieser Forschungszweig die gesamte wissenschaftliche Debatte belebt?». Das wäre ein schönes Ziel, nicht mehr über das «Was», sondern bereits über die Wechselwirkung, die Früchte in diesem Bereich zu debattieren.

Robert Höldrich: Um mit Thomas Kuhn zu sprechen: von der Vorwissenschaft zur Normalwissenschaft zu kommen... Wir werden in Österreich in zehn Jahren – so meine Prophezeiung – zwei grosse Doktoratskollegs haben im künstlerischen Bereich, an denen mehrere Universitäten beteiligt sind, wobei wir immer gute Fakultäten im geisteswissenschaftlichen und im naturwissenschaftlichen Bereich und auch in der Technologie andocken. Wenn uns der Fonds hilft, werden wir einen Spezialforschungsbereich haben, der sich mit künstlerischer Forschung beschäftigt. Dazu braucht es die Zusammenarbeit aller Beteiligten. Und es wird, wie das jetzt schon in deutlich grösserem Masse vorhanden ist als man meint, seitens der Wissenschaftler Nachfrage geben. Wir haben das jetzt schon aufgrund der sehr guten Zusammenarbeit der Grazer Universitäten. Es ist völlig normal, dass die Leute der technischen Universität an der Kunstuniversität anrufen und sagen: «Habt ihr Zeit, um über ein bestimmtes Problem zu diskutieren, wir kommen da nicht weiter.» Ich glaube, das wird einen Kulturwandel bewirken, von dem beide Seiten profitieren können.

Florian Dombois: Ich hoffe, dass wir in zehn Jahren eine Begrifflichkeit haben, mit der wir operieren können und die nicht immer nach rechts oder links ausschlägt, sobald man das Wort «Wissen» sagt, oder das Wort «Künstler» oder «Autor». Ich wünschte mir also eine Beruhigung um diese Begrifflichkeit und ein paar einigermaßen brauchbare Methodiken. Ich gehe davon aus, dass es sehr viel mehr sehr spannende Projekte als heute geben wird, die wirklich überzeugen. Es wird mindestens zehn Bigshots geben, vielleicht nicht wie die Relativitätstheorie aber doch nahe dran... Es wird eine sowohl den Kunstmarkt befruchtende als auch die wissenschaftliche Forschung inspirierende Community geben, die in der Institution vom Doktoranden über den Assistierenden bis zum Professor reicht und gleichzeitig auch die freien künstlerischen Forscher nicht im Regen stehen lässt.

So viel Schönes zum Schluss! Vielen Dank für das Gespräch.

Forschung
Jahrbuch Nr. 4/2009
Hochschule der Künste Bern (Hrsg.)

Herausgeberin	Hochschule der Künste Bern
Redaktion	Roman Brotbeck Florian Dombois Peter Kraut (Leitung) Thomas D. Meier
Gestaltung	Viola Zimmermann
Satz	Madeleine Stahel
Auflage	2 500, erscheint im Dezember 2009
Produktionsleitung	Roland Zosso
Druck	AZ Druck und Datentechnik GmbH
Schriften	Helvetica Neue 45 Light Helvetica Neue 46 Light Italic Helvetica Neue 85 Heavy
Papier	Gmund Colors No. 44, 300 g/m ² Arctic Volume White 90 g/m ² , 150 g/m ²

© 2009 Hochschule der Künste Bern, Fellerstrasse 11, 3027 Bern
© bei den Autorinnen und Autoren für die Texte
Alle Rechte vorbehalten, einschliesslich des auszugsweisen
Abdrucks und der elektronischen Wiedergabe.
Wo nicht anders angegeben, entstammen die Bilder den jeweiligen
Forschungsprojekten. Trotz Nachforschungen konnten nicht
alle Bildrechtinhaberinnen oder -inhaber eruiert werden. Berech-
tigte Ansprüche nimmt die HKB entgegen.
ISBN 978-3-033-02252-2
Vertrieb und Kontakt: HKB, Publikationen, Papiermühlestr. 13a,
3000 Bern 22, www.hkb.bfh.ch, publications@hkb.bfh.ch